Pez Banana





Pez Banana

DIRECTORIO

DIRECTOR EDITORIAL:
IVÁN BALLESTEROS ROJO

DISEÑO:
LEONEL LÓPEZ

JEFE DE REDACCIÓN:
FRANCO FÉLIX

COORDINADOR CREATIVO:
JOEL GARCÍA

CONSEJO EDITORIAL:
J.D. SALINGER (+)
IMANOL CANEYADA
VENECIA LÓPEZ
BRUNO MONTANÉ
MILTON ARAGÓN
MELINA ROJO
ALFONSO LÓPEZ

VENTAS:
JAVIER B. ESQUER
662.225.8560
AURORA ESPINOZA
663.227.8065
RAMÓN GARCÍA
662.233.1184

CONTACTO:
pezbanana.fanzine@gmail.com


@pezbanana1


pez.banana.5

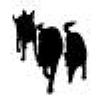
pezbananamx



La foto de portada pertenece a la serie *Instinto* de Kenia Nárez.

WWW.PEZBANANA.NET

Registro en trámite,
Hermosillo, Sonora. Septiembre, 2013.



EDITORIAL

Esta editorial servirá también para revivir una sección de la revista que ha quedado en el olvido: Fango, donde pretendíamos señalar todo aquello que nos provocaba hastío y abatimiento.

Otro número, el 08. Aunque para estas alturas ya estamos hartos, seguimos sacando esto a flote como las señoras que continúan con sus maridos golpeadores argumentando que se quedan con el hombre porque "esa es su cruz".

Por lo menos seguimos haciendo lo que nos viene en gana; como darnos el lujo de imprimir un documento que para bien o para mal, esa dualidad mentecata, nos colocará más cerca de la ruina. En este número arrancamos con un pequeño apartado sobre el mugroso tema de la literatura norteña, tema por el que se rasgan las vestiduras los intelectuales que radican en el centro del país (algunos hasta se refieren a la obra de ciertos escritores emergentes nacidos en el norte con la gloriosa etiqueta de posnorteñismo) y que por acá ni nos inmuta. El lector podrá encontrar un esbozo sobre la obra de un escritor que este mes cumple cinco años de haber apretado una soga en su cuello: David Foster Wallace.

En nuestras páginas centrales, así como en la portada, tenemos el gusto de contar con la enigmática obra de Kenia Nárez, un respiro de belleza en el espacio. Más adelante podrán acceder a un dossier sobre creadores apátridas, ese concepto todavía vago que no se refiere a otra cosa, en este caso, que a los animadores del arte que por razones políticas han tenido que negar su patria, tema *ad hoc* con nuestro fraudulento Septiembre nacionalista. Finalmente las secciones Cácaro: que en esta ocasión presenta cuatro óperas primas fílmicas que pasaron por las cinetecas sin pena ni gloria y cuya calidad es como para revisar aquí. Música para ver el mundo caer nos trae los nuevo de Gogol Bordelo y Portugal the Man.

Acá otro Pez, otro salto en el río agrio, aburrido y apático de la cultura sonorense. Pero también otro salto en lo simbólico, ese mar infinito y lleno de posibilidades.

COLABORADORES

ÁNGEL ORTUÑO (Guadalajara, 1969). Es poeta, ha publicado *Las bodas químicas* (1994), *Siam* (2001), *Aleta dorsal. Antología falsa, 1994-2003* (2003), *Minoica* (2008), *Boa* (2009), *Mecanismos discretos* (2011) y *Perlesía* (2012). Este año aparecerá *1331*, también de versos.

MIGUEL ÁNGEL MORALES (Ciudad de México, 1984). Es periodista, músico y filósofo. Ha trabajado para los diarios *Reforma* y *Más por más*. Actualmente edita la revista *Vocero* y colabora para la revista de artes *La Tempestad* y el Centro de Ciencias de la Complejidad de la UNAM.

OSCAR WEST (Hermosillo, 1984). Lingüista por la Universidad de Sonora. Becario de la Fundación Carolina para estancia formativa en sedes de la Real Academia de Lengua Española. Colaborador para la Academia Mexicana de la Lengua.

HILARIO PEÑA (Mazatlán, 1979). Es autor de las novelas *Los días de Rubí Chacón* (2007), *Malasuerte en Tijuana* (2009), *El infierno puede esperar* (2010), *La mujer de los hermanos Reyna* (2011), *Chinola Kid* (2013).

KENIA NÁREZ (Ciudad de México, 1981). Es fotógrafa, ha recibido varias becas del Fonca. Fue finalista del "Descubrimientos PHE (Photo España" en 2009. Su obra forma parte de colecciones privadas e institucionales en México, América del Sur y Europa. Ha exhibido su obra en Argentina, Chile, Colombia, Hungría, China, entre otros países, y ha ganado varios premios nacionales e internacionales.

IMANOL CANEYADA (San Sebastian, España, 1968). Es escritor y periodista. Recientemente publicó las novelas *Espectáculo para avestruces* (Arlequín, 2012) y *Tardarás un rato en morir* (Suma de Letras, 2013).

SIDHARTA OCHOA (TECATE, 1984). Autora de *"Tatema y Tabú"* (Borrador Editores, Lima, 2011) y *"Estética de la Emancipación"* (H&B, San Diego California, 2012). Obtuvo la beca Jóvenes Creadores del FONCA en el 2012.

IVÁN BALLESTEROS ROJO (HERMOSILLO, 1979). Es escritor, editor, reportero y maestro. Ha colaborado con las revistas *Shandy, Alfeñique* y *Hermano Cerdo*. Es director de *Pez Banana*.

MELINA ROJO (Hermosillo, 1987). Es escritora. Actualmente estudia la carrera de Literaturas Hispánicas en la Universidad de Sonora.

FRANCO FÉLIX (Hermosillo, 1981). Es editor y escritor. Actualmente es jefe de redacción de *Pez Banana*. Colabora en revistas como *La Tempestad* y *Vice* México.

MARÍA SERRANO (Naucalpan, 1986). Artista visual. Ha recibido el apoyo a Jóvenes Creadores por el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Sonora en 2011.

LEVIATÁN RODRÍGUEZ (El Saric, 1980). Es escritor y agente de turismo. Actualmente radica en Verona, donde estudia un máster en ciencias ocultas. La editorial Herramienta publicará en breve su libro *Amor y crematorios*.

CODY COPELAND (Fort Worth, 1984). Estudió Inglés en Texas Tech University. Ha trabajado como docente en México y Corea. Sus cuentos y artículos han sido publicados en *The Istanbul Literary Review, The Seoul Writers Workshop Anthology* y *Way Beyond Borders*.

DYLAN BRENNAN (Dublín, 1980). Investigador de literatura, cine y fotografía. Ha publicado poesía en revistas irlandesas e internacionales. Ha colaborado con la fundación Juan Rulfo en diversas publicaciones, así como en conferencias sobre la obra del autor tapatío.

CARLOS ADRIAN CASTRO (Hermosillo, 1987). Actualmente estudia la carrera de Literaturas Hispánicas en la Universidad de Sonora.

No sabemos si con *La biblia vaquera* (2009) de Carlos Velázquez comienza la llamada condición posnorteña. Esa vuelta de tuerca instalada en el imaginario del mexicano del sur sobre nuestra belleza septentrional. No podemos precisar si Juan Cirerol es una encarnación musical del universo velazquiano. Lo cierto es que el tema ha llamado la atención de los intelectuales del centro, donde se ha dado el debate geográfico-literario: que si la literatura norteña "era aquello de la narcoliteratura y el desmadre fronterizo". Que lo de hoy "responde a una refrescante visión global sobre la iconografía norteña." Lo verdadero es que acá, en el norte, lo anterior nos importa monda. No entendemos la literatura, ni el arte, como un manual gastronómico. Existen generaciones, ofertas editoriales y escritores refrescantes (la mayoría, hay que aceptarlo, forman parte del vertedero literario). Dejemos en manos de los cartógrafos el asunto de las brújulas. Aquí, un par de norteños hablando del tópico.

QUÉ DIRÍA FREUD O LA LITERATURA DEL NORTE



SIDHARTA OCHOA

Cuando los editores de *Pez Banana* me hablaron de un posible texto sobre la literatura del norte –que es inexistente, según una de sus personalidades- soñé algo que aclaró el rumbo de lo que quería escribir. Soñé que compraba una casa en lo que parecía ser mi ciudad natal, Tecate -pequeñísima ciudad fronteriza. Desde un risco en el que se hallaba mi casa se observaba la geometría euclidiana del pueblo. En ella, estrenaba mis muebles y acomodaba mis cosas alegremente. Sin embargo, al caer la noche, un comando armado entraba a buscarme. Confundida, lograba escapar y manejaba hasta la Cruz Roja a buscar ayuda (No, no sé por qué acudía a la Cruz Roja). Ahí estaban sentados dos escritores amigos: uno norteño y otro de la ciudad de México. Me decían, en términos confusos, que debía regresar a mi casa y que sólo uno de ellos me ayudaría. Al final me decantaba por el escritor norteño que más tarde –en mi sueño- moriría baleado por ayudarme a recuperar mi casa.

Los norteños aferrados. Del norte vienen las revoluciones.

"Ustedes los norteños son aferrados, por eso de ahí vienen las revoluciones". Me dijo una vez un autor del D.F. que es mi enemigo político y también mi amigo entrañable. No sé si todo eso sea un hecho histórico, lo que es verdad es que somos refractarios a cualquier tradición. El sentido de la famosa frase de Vasconcelos tal vez apuntaba otra reflexión: donde empieza la carne asada, termina la cosmovisión del México de los aztecas. Lo que no resulta necesariamente despectivo.

La plantita de Owen es igual de literaria que los balazos de la esquina.

La literatura norteña no es un artefacto del mercado: parte de una realidad cotidiana. Mis vecinos en mi casa del norte son narcos, tienen un changuito y una casa de tres pisos, como también es cierto que un amigo de la preparatoria fue torturado y enterrado vivo por sus nexos con el narco. Así que la narrativa que alude a la violencia no es mercantil, es fenomenológica.

Mi vecina en la Condesa era una anciana histérica.

Hablar de la vida nocturna no es irrelevante como tampoco lo es hablar de los efectos de una plantita olvidada en el departamento de Owen (Luiselli), o de cómo en el norte jamás se escribirá la gran novela por ninguno de sus representantes (Lemus). Ninguna de las dos cosas es menos literaria que la otra. Ni la mediocridad iridiscente (Pablo Duarte) ni el Chinola Kid creado por Hilario Peña, o los juicios sumarios de Heriberto Yépez -que por cierto desde hace tiempo ya no está interesado en hacer Literatura-. Tampoco son menos literarios los personajes analizados y autoconscientes de Mayra Luna, la fiesta eterna de Rafa Saavedra, la obra de Patricia Lurent Kullnick, los cuentos de Gabriela Torres o la poesía de Oscar David López, no, no son menos literarias esas realidades frente a la evocación de la colonia Roma y los juegos estilísticos. Hay narrativas que logran trascender cualquier sesgo localista como lo hizo por ejemplo Julian Herbert con *Canción de Tumba.*

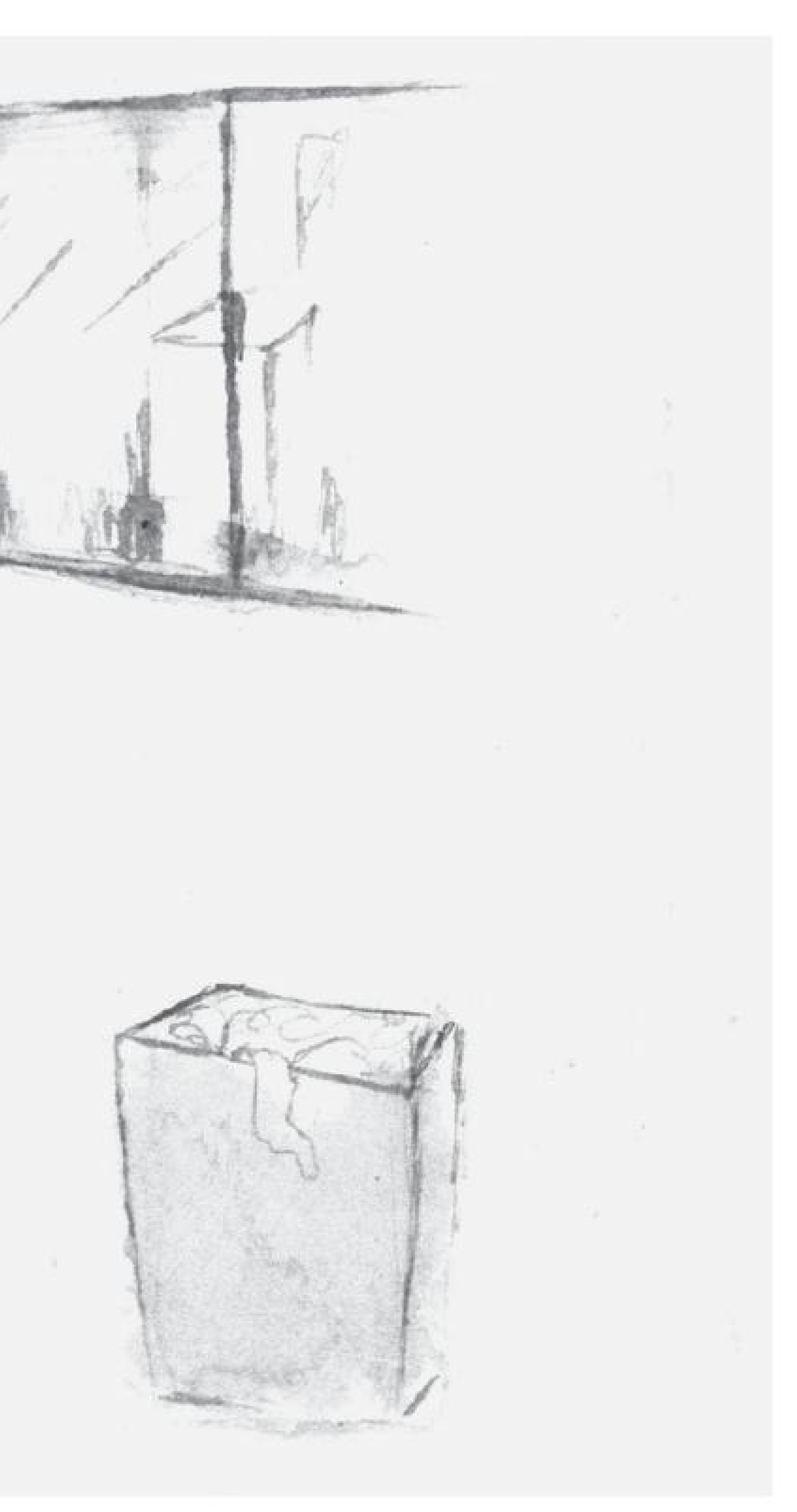


Ilustración: María Serrano.

En “el Norte” y digo norte hablando de Tijuana -donde viví casi siete años-, se conoce lo local y lo americano. Así como local es el *centro* de la república para el propio centro, sólo que desprovisto de la conciencia de que son terruño.

El calor me impide escribir

El calor me impide escribir, estamos a 42 grados. Sudo. Olvidaba lo que era escribir en este clima. ¡Oh Cabrera Infante! ¡Quiero estar de nuevo en la Condesa! Lo digo sin un gramo de ironía.

Quizá todo sea un espejismo (*maya/ilusión*) y la literatura del Norte no es cualitativamente distinta a la del centro pues todos los libros son mónadas.

Pienso en libros notables, por ejemplo el de ensayo literario de Elisa Corona Aguilar o las cartoneras de Enrique Arnaud, escritor de Oaxaca, narrador nato; pienso también en los versos de Sara Uribe, francamente geniales. Ni norteños ni del centro. Nada, solo escriben bien y son un *canto erudito* y corporal, un goce del intelecto. Al fin la prosa acabada es proeza admirable que no tiene territorio.

¿LITERATURA NORTEÑA?

IMANOL CANEYADA

Creo que no existe una literatura norteña agrupada en algún tipo de tendencia, escuela o movimiento. Es tan extenso el norte, tan incomunicado, tan imposible de abarcar, que los autores que vivimos y escribimos en esta vasta e inclemente geografía solemos mirarnos demasiado al ombligo.

Existe una literatura proveniente del norte, filtrada por la visión, los intereses y las simpatías del centro del país, debería decir por las editoriales del centro del país.

Identidad fronteriza, mojados y migrantes, narcotráfico y crimen han sido y son los temas predominantes de esta supuesta literatura del norte en las últimas tres décadas. No me queda claro si la elección de estos temas ha venido dictada por esa necesidad de los narradores de iluminar (asir, reinventar, redefinir) una realidad específica, o porque el morbo centralista así lo ha querido.

Comienzan a surgir voces de autores norteños que claman porque desaparezcan los estigmas y los estereotipos, que aseguran que en estas tierras de nadie se escribe una literatura que trasciende los tópicos señalados.

Lo curioso es que estas voces se dirigen, una vez más, al centro del país, a la gran y deslumbrante capital, con el culposo deseo de que nos certifiquen, nos avalen, nos den el visto bueno. Parecen reconocer que sólo así existimos.

Y sin embargo, nos movemos, un poco a nuestro aire, sin pretensiones generacionales o geográficas, conscientes del aislamiento, sin el deseo (me parece) de asumir algún tipo de responsabilidad histórica o cultural o regional.

Cosa que tampoco importa mucho.









LOS COWRITERS Y LA POSNORTEÑIDAD

ÓSCAR MORENO

Pocos movimientos culturales se han dado del norte al centro de México. De bote-pronto se me ocurren dos:

1.El movimiento pachuco con Tin Tán.
2. La literatura posnorteña.

Tin Tán, a pesar de que vive y vivirá en la plaza de la Ciudadela de la ciudad de México, y que suele considerarse producto chilango, es resultado de la onda *zoot-zuiter* de la frontera norte.

La literatura posnorteña, en cambio, que tiene en Carlos Velázquez a su delegado facial, es un movimiento que titila violentamente sus orígenes, del viejo Paulino al Piporro y de los burritos de yelera al Santos Laguna del ‘hermoso’ Peralta. Un mundo que solo puede revelarse en el norte y su posnorteñidad, y si bien aquel no es del todo homogéneo en algunos aspectos –geográficos y socioculturales- si se unifica bajo el mezquite; y a las pruebas me remito: Busca ‘la rama del mezquite’ de Ramón Ayala.

Agradable es encontrar propuestas del No centro que refresquen el panorama literario de habla hispana y, comprueben que, en la carne, los corridos y las botas de armadillo, también se reflexiona. Como dijo Paulo Freire, aprendiendo a querer el contexto cercano también se aprende a leer –por ende a escribir-.

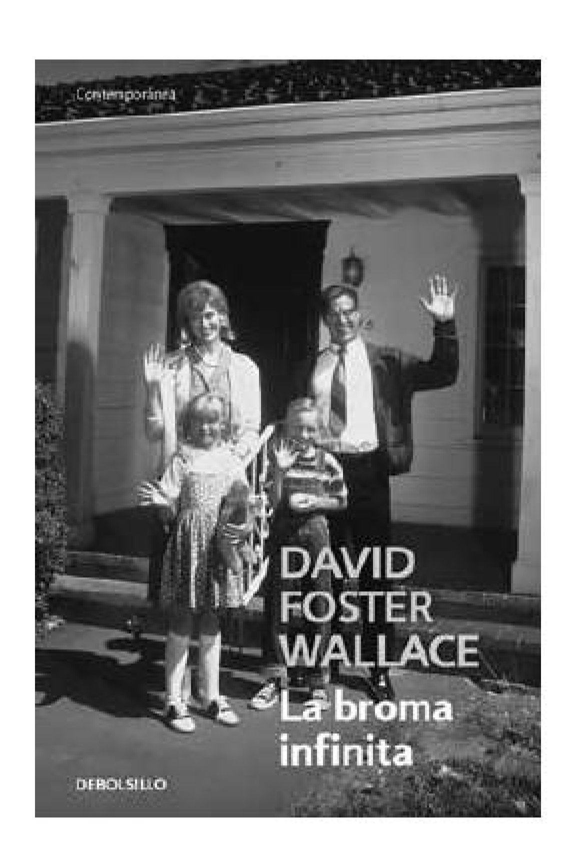
No es poca cosa, ni una bala perdida, que la narrativa posnorteña en manos de los *cowriters*[1] cumpla con las características del llamado cuento posmoderno.

1 Término con el que se conoce en la ciudad de México a los escritores contemporáneos del norte. Juego de palabras en inglés *cow* y *writer* (escritor vaquero).

RECOMENDACIONES DEL PEZ








ENTREVISTAS BREVES CON HOMBRES REPULSIVOS
(MONDADORI, 2001)

Los libros de David Foster Wallace son instrumentos que, además de sorprender por sus brillantes dotes narrativas, revelan el descarrilamiento del proyecto humano. Una volcadura que ha provocado que entremos, como manadas, a curarnos las heridas en colosales sanatorios de consumo. Un incidente que nos ha generado la necesidad imperiosa de conocer hasta el más banal de los datos con tal de distraernos de nuestra propia existencia. En *Entrevistas breves con hombres repulsivos*, DFW lanza la sonda de su ficción hasta alcanzar una realidad incómoda: la patética *psique* del machismo clase mediero norteamericano. No sin humor, los relatos generan un escozor parecido al que provoca la pena ajena. Personajes hundidos en la frivolidad cuyo temor a lo femenino encuentra salida en algún tipo de violencia. La obra de DFW es una enciclopedia que sirve para comprender la idiotizada y sombría masa americana. Pero también es una ácida indagación que se extiende hasta la médula de la naturaleza humana. (IBR).

ALGO SUPUESTAMENTE DIVERTIDO QUE NUNCA VOLVERÉ A HACER
(MONDADORI, 2009)

No todo en Foster Wallace es como para lanzar campanas al vuelo. Algunas de sus opiniones y posturas son más bien como para arrancar los llamadores de las iglesias y quemar a todo el maldito pueblo junto con ellas. No todo en el autor de *Infinite Jest* es una inspección minuciosa de la contemporaneidad. Inclusive, gran parte de lo que el suicida más famoso de los últimos tiempos dejó escrito no es la gran cosa. Algunos de sus relatos son inflados y con páginas y páginas de verborrea innecesaria. Pero si usted quiere entrar al torbellino fosterwallaciano no se puede perder su libro de ensayos (reportajes, o artículos narrativos) *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*. Lejos de sorprendernos con sus pirotecnias, FW nos seduce por la intensidad con la que se involucra en los temas y la amplitud documental en sus textos. Una obra que merece todas las palmas, aunque éstas se alejen de los grandes escenarios. (Leviatán Rodríguez).

LA BROMA INFINITA
(MONDADORI, 1996)

Podemos decir que Thomas Pynchon tiene un heredero. Rectifiquemos. Podemos decir que Thomas Pynchon tenía un heredero: David Foster Wallace. Los dos escritores norteamericanos se destacan por la cuota de abstracción y el largo aliento. Así, del primero podemos decir que *El arco iris de gravedad* (1973) encuentra en el autor de *La broma infinita* (1996) un depositario genético. Foster Wallace ha escrito la gran obra sin lectores. Un ladrillazo de más de mil páginas que se decanta por la experimentación de los narradores y la utilización de notas y acotaciones que hacen del universo literario un viaje demencial, página tras página, que hace quedar muy mal a *Rayuela* (1963). Una novela imprescindible, que no debería faltar en tus anaqueles. Sería recomendable leer los cuentos de Foster Wallace, antes de abordar este libro alucinante. O bien, consultar un par de guías: *David Foster Wallace's Infinite Jest: A Reader Guide de Sthepen Burn y Elegant Complexity: A Study of David Foster Wallace's Infinite Jest de Greg Carlisle*. En serio, es una novela compleja y hermosa. (Efe).

NUESTROS CLICHÉS RECONSTRUIDOS POR DAVID FOSTER WALLACE



Ilustración: María Serrano.

CODY COPELAND

Cuando escuché que David Foster Wallace se había suicidado estallé de risa. Es una dura reacción, lo sé, pero déjenme explicar el lapsus de compasión.

Tal vez es mi involuntaria necesidad de probarme como anti-hipster, pero tiendo a ser un poco reaccionario. Yo ignoraba completamente su existencia hasta el día después de su muerte. Si hubiera leído al menos una de sus frases antes del 13 de septiembre de 2008, jamás me habría reído como entonces.

Por esos días, había sido ridiculizado por responder que mi libro favorito era *The Catcher In the Rye* (1951); eso explica que mi lastimado orgullo anhelara la sangre. Estaba pisteando con una rubia super *hip* de Georgia que, avergonzada, no quiso que divulgara más que la primera letra de su nombre. J es del tipo que propone cuestiones así, pero que carece de respuestas propias. Su único entendimiento es sobre literatura, sin embargo no pudo escoger su propio libro preferido. Lo que sí tenía era un autor favorito. "Se suicidó ayer," dijo ella, y entonces perdí el juicio. Me causaba mucha gracia el hecho de que no le pareciera un cliché.

No mucho después, compré mi propio ejemplar de *Infinite Jest* (1996) y pasé entonces los últimos dos meses y medio confirmando placenteramente mi error. Helo aquí , a un autor que puede ser todo menos un cliché.

Se trata de una obra maestra que ahora está de garabateada y profusamente subrayada a miles de millas, en la cochera de mis padres, en Texas. Este libro es tan sustancial que no me atrevo a comentarla con mi breve parcela de palabras. Así que mejor he puesto la mira en una pieza más corta para mi colaboración. Después de unos años de holgazanería leí "This is water", un discurso inicial que Wallace dio en Kenyon College en mayo de 2005. Nuevamente, quedé pasmado con la habilidad de este hombre de hacerme ponderar -sólo medio bromeando- que hice la lectura en el momento exacto de mi vida. Esto es, por supuesto, tan ridículo como el pobre hippie engañado que apareció en Tittenhurst Park convencido que John Lennon estaba refiriéndose directamente a él cuando cantaba "Boy, you're gonna carry that weight a long time".

Haciendo a un lado los muertos y las conexiones metafísicas, no podría ignorar esta casualidad: "This Is Water" es un discurso brillante acerca de nuestro "escepticismo sobre el valor de lo que es completamente obvio". Tengo que decir que no me sorprendió que me haya mostrado -además de un léxico voluminoso, un humor inigualable, y una imaginación incansablemente nómada- otro aspecto del ingenio de DFW: su coraje a mirar un cliché directo a la cara en lugar de aceptar de inmediato su inutilidad. Es más: los límites (o falta de éstos) de su curiosidad examinan la verdad que subyace y nos la presenta como un descubrimiento. Hacia el final del discurso, me encontraba agobiado con una cantidad de realidades acerca de mí mismo que hasta ese momento yo había subestimado. Y eso es algo bueno (creo).

El principal cliché que desbarata y arma de nuevo para nosotros en "This Is Water": una licenciatura en artes liberales enseñando a sus alumnos "cómo pensar" solamente. Esta educación no es sólo una larga lección sobre cómo teorizar la basura arcana del ático posmoderno, sino una infraestructura para dar significado a cada experiencia en la vida misma -sí, incluso hasta en esas filas de supermercado a ritmo de babosa-. Obviamente, él lo dijo mejor:

> El punto aquí es que yo pienso que esto es un aspecto de lo que el mantra de las Artes Liberales nos dice, "enseñarnos a cómo pensar"; es lo que realmente supone que dice: el de ser un poco menos arrogantes, el de tener alguna "conciencia crítica" sobre *mí mismo y mis certezas*... porque un inmenso porcentaje de cosas que automáticamente damos por ciertas, resultan totalmente falsas y engañosas. [Cursivas agregadas por mí]

Puede parecer un oxímoron tomar la esperanza de un hombre que se deshizo a sí mismo en la horca, sin embargo, "This Is Water" es una prueba indiscutible de su fe en la humanidad para ser algo más -algo mejor- que los automatizados "señores de nuestro diminuto reino mental, solitarios en el centro de la creación". Él tuvo fe en nosotros al usar nuestras capacidades para escoger *cómo pensar*, de tal manera que podamos experimentar "las stiuaciones infernalmente abarrotadas, calientes, lentras, no sólo significativas, sino también sagradas, con el fuego mismo que ilumina las estrellas: compasión, amor, la unidad que subyace a todas las cosas. Yo, al menos, sí estoy agradecido por contar con un hombre así en mi cuadrilátero.

En un esfuerzo por absolverme de esta dicción mesiánica (supongo que él tiene razón: "No existe tal cosa como no adorar algo"), déjenme decir que estoy seguro que Wallace opinaría que no le debemos nada, y estaría en lo correcto. Nos debemos a nosotros mismos por leer lo que a él llevó de vuelta a los osarios oscuros del pensamiento y experiencia humanos; aquellos lugares en los que la mayoría de nosotros tememos despachar nuestro propia reflexión consiente. Estén preparados a un auto-descubrimiento, a tener que enfrentarse a una verdad, quizá sombría, de sus propios clichés mecánicos.

Sería un gran logro si pudiera escribir una pinche oración que pegara tan fuerte como: "Worship your intellect, being seen as smart—you will end up feeling stupid, a fraud, always on the verge of being found out (Alaba tu intelecto para que los demás vean que eres listo y terminarás sintiéndote un estúpido, un fraude, siempre a punto de ser descubierto)". Si soy honesto conmigo mismo, al leer estas palabras quiero ser alguien harapiento y sin niveles en mis entrañas. Pero prefiero ser consciente de este hecho y sólo esperar un momento de genialidad que nunca vendrá.

DAVID FOSTER WALLACE

EL AGUA EMANCIPADA

FRANCO FÉLIX

Cuanto más contempla, menos es.

—Guy Debord.
La sociedad del espectáculo

Volvamos a David Foster Wallace. Este discurso inicia con una pequeña anécdota que funciona perfectamente para redondear el texto hacia el final. Tres peces que se encuentran al nadar:

> Eran dos peces jóvenes que nadaban juntos, cuando de repente se topan con un pez viejo que los saludó y les dijo "Buenos días, muchachos ¿Cómo está el agua?" Los dos peces jóvenes siguieron nadando un rato, hasta que eventualmente uno de ellos miró al otro y le preguntó "¿Qué demonios es el agua?"

Esta analogía funciona, aunque imprevisiblemente al principio, para redondear la totalidad del *corpus* ya encaminada hacia las últimas palabras. El texto se concentra en la formación humanística que deberían tener todas las escuelas y sobre todo sus alumnos, los egresados (a quienes dirige el discurso) de esta generación de estudiantes de las carreras de humanismo. La tesis general de este estupendo escrito radica en la toma de consciencia del entorno (acá estamos enfrentándonos al símil del espectador emancipado), busca que los jóvenes estudiantes ejerciten una empatía verdadera, ética y moral, lo que vendría a ser una educación esencial, que no se destaque por la recuperación de datos y fechas, de información y todo este contenido que se vacía en las aulas académicas. Foster Wallace promueve –a lo largo de su obra, así como en este discurso- una educación menos formal y más inteligente. Da a los estudiantes una lección fundamental en la vida adulta: la educación es la libertad que tenemos para elegir qué pensar y cómo pensar:

> Estoy seguro de que ustedes ya se han dado cuenta de lo difícil que resulta estar alerta y atentos en lugar de ir como hipnotizados siguiendo el monólogo interior (algo que puede estar sucediendo ahora mismo). Veinte años después de mi propia graduación llegué a comprender el típico cliché liberal acerca de las Humanidades enseñándonos a pensar: en realidad se refiere a algo más profundo, a una idea más seria: porque **aprender a pensar quiere decir aprender a ejercitar un cierto control acerca de qué y cómo pensar.** Implica ser consiente y estar atentos de modo tal que podamos elegir sobre qué poner nuestra atención y revisar el modo en que llegamos a las conclusiones a las que llegamos, al modo en que construimos un sentido en base a lo que percibimos. Y si no logramos esto en nuestra vida adulta, estaremos por completo perdidos.

La lección encuentra puntos de conexión con Rancière y con Debord. La verdadera educación consiste en emanciparse, en dejar de ser el estudiante embrutecido por la teoría educativa que sigue reinando en la actualidad: los estudiantes son contenedores de información, una información imprecisa, dura, que funciona dentro de las instituciones y que a la hora de salir a la calle olvida el verdadero sentido, la instrucción fundamental que requiere de una concentración inherente a un conocimiento empático, justo, ético sobre todas las cosas.

Foster Wallace nos pone un ejemplo. Nos recuerda que tenemos una configuración de nacimiento que nos dicta que somos el centro del universo. En una fila de supermercado, nos molesta la lentitud de la cajera, la señora que está frente a nosotros pagando con sus vales, ralentizando el proceso. Nos molestamos, nos interrumpen, están en medio de nuestro camino, no nos permiten ir a nuestro hogar a descansar. Los demás forman parte de esta puesta en escena que llamamos vida. Ahí están, sin otra cosa que hacer que bloquear nuestro camino, nuestra hambre. Pero –dice Wallace- quizá la señora gorda que paga con sus vales lleva tres días sin dormir porque su esposo tiene cáncer, y aunque es poco probable, tampoco es imposible. El escritor nos ofrece elecciones. Qué pensar, cómo pensar. Nos dice que es posible que haya otros que estén sufriendo mucho más que nosotros que queremos ir a cenar y ver televisión después del trabajo. Nos ofrece la oportunidad de abandonar el estatus de automático, a qué prestar atención. "...Si en realidad aprendes a prestar atención, te darás cuenta de que en realidad hay otras opciones. Vas a poder percibir ese atestado, caluroso, y lento infierno no solo como significativo, sino como algo sagrado, consumido por las mismas llamas que las estrellas: amor, comunión, esa unidad mística que hay bien en lo profundo de las cosas".

Es un paseo muy peligroso. Las palabras utilizadas podrían acusar al narrador de ser un moralista, pero al final, el mensaje es muy claro, se trata de una visualización más generalizada, lejos del embrutecimiento, abastecida por una enérgica capacidad crítica, de la educación real, en la que uno puede elegir qué tiene o no sentido y qué es lo que vale la pena venerar. Se trata de ejercer una libertad alimentada por la atención y la disciplina:

> La libertad que importa verdaderamente implica atención, conciencia y disciplina, y estar realmente interesados en el bienestar de los demás y estar dispuestos a sacrificarnos por ellos una y otra vez en miríadas de insignificantes y poco atractivas maneras, todos los días. Esa es la libertad real. Eso es ser educado y entender cómo pensar. La alternativa es lo inconsciente, lo automático, el funcionamiento por default, el constante sentimiento de haber tenido y perdido alguna cosa infinita.

En palabras de Guy Debord:

> *Emanciparse de las bases materiales de la verdad invertida, he aquí en qué consiste la autoemancipación de nuestra época. Esta "misión histórica de instaurar la verdad en el mundo" no pueden cumplirla ni el individuo aislado ni la muchedumbre automatizada y sometida a las manipulaciones, sino ahora y siempre la clase que es capaz de ser la disolución de todas las clases devolviendo todo el poder a la forma desalienante de la democracia realizada, el Consejo, en el cual la teoría práctica se controla a sí misma y ve su acción. Únicamente allí donde los individuos están "directamente ligados a la historia universal"; únicamente allí donde el diálogo se ha armado para hacer vencer sus propias condiciones.*

Aquí hay una noción marxista, un poco sesgada en Foster Wallace, pero queda claro que el sentido automático de las personas a las que se refiere el escritor norteamericano coincide con los términos de la conciencia de clase del francés. La autoemancipación, entonces da paso a otro concepto que va por la misma línea que la del maestro ignorante. No sólo el




Foto: Little, Brown and Company

ignorante podrá enseñar al otro ignorante lo que no conoce, sino que también el ignorante, a la hora de construir un criterio desarrollado por la empatía de su entorno, por la libertad de sus elecciones de pensamiento sabrá incluso lo que no sabe. Digámoslo así: el hombre educado que intuye y que elige pensar que la señora que está pagando con los vales tiene una vida más difícil que él habrá generado un conocimiento embalado en la ignorancia. Ahora conoce, lo que no sabe (si la señora tiene una vida más difícil o no). La educación es determinantemente voluntaria. Es un acto de voluntad que exige sacrificios por parte del estudiante. La educación como de fe en estos tiempos modernos. Sin duda, es un trabajo difícil para los estudiantes de la actualidad entender una nueva política de la educación ligada a su propia invención, a su propia toma de consciencia. Pero es necesaria. La educación no es posible sin esa certidumbre, sin esa veneración de la verdad que es incluyente y libre por consecuencia.

Es, todavía más complejo, en estos tiempos de virtualidad y desinterés hallar el humor adecuado, la verdadera idea del aprendizaje en comunidad. Pero si los chicos de Jacotot que hablaban holandés pudieron traducir y comprender un texto en francés hace casi cien años, hoy, no debería ser tan difícil que comprendamos, amigos peces, que el agua (la educación) es esa parte esencial frente a nosotros, esos valores invisibles y básicos que nos rodean son lo que realmente importa.

Es acerca de los valores que implica la real educación, que no tiene nada que ver con el acumular conocimiento y sí con la simple atención, atención a lo que es real y esencial, tan oculto en plena vista a nuestro alrededor, todo el tiempo, que tenemos que estar constantemente recordándonos a nosotros mismos, una y otra vez: Esto es agua. Esto es agua. Esto es agua.



Instinto

KENIA NÁREZ

Instinto
Conjunto de conductas necesarias para la conservación de la vida.

Me interesa el comportamiento de los seres humanos cuando están al borde de alguna situación que pone en peligro su existencia, cuando no hay raciocinio para dos instintos primarios: la búsqueda del placer y el rechazo del dolor, en su afán por encontrar el sentido de la vida.
Con estas imágenes, trato de emular un paisaje hostil, en donde se observan personajes en posiciones vulnerables o dominantes, cada uno ubicado en una situación propia del instinto.






SCHOENBERG: LA MÚSICA COMO IDENTIDAD

MIGUEL ÁNGEL MORALES

El exilio siempre ha existido, pero la globalización –representada en el iPhone con Internet ilimitado que tienes en tus manos o en la canción cantada en dos idiomas de tu artista favorito– nos ha hecho perder un poco esa sensación de sentirnos desterrados. Tal vez ahora las sociedades occidentales ven el exilio como un constructo psicológico –exiliado como sinónimo de outsider, alguien alejado de las tendencias– más que uno de latitudes; pensar que alguien puede ser echado a patadas de su país de origen usualmente también nos lleva a ligarlo a ciertas situaciones extremas (terrorismo, ser un perseguido político, una víctima de la violencia, etc.). La modernidad y su acentuación de finales del siglo pasado nos han llevado a olvidar casi por completo que las naciones se formaron a partir de la hibridación de diversas culturas y la concatenación de diversos factores políticos, sociológicos e incluso creadores de nuevas identidades.

En la música, por ejemplo, ¿cómo afecta que un compositor sea exiliado y se adapte (o no) a un panorama melódico y armónico diametralmente opuesto a lo que exponía?

Costa Oeste, Estados Unidos, principios de los cuarenta. Los nombres Otto, Hans, Jürgen, Franz, Theodor y Bernhard empiezan a volverse comunes. Es moneda corriente ver centros de entretenimiento y de recreación atestados de lenguas ajenas al inglés. Como pasó con otros inmigrantes (los italianos, los irlandeses), el Gran Otro se ha convertido en el Yo dominante. Las expresiones artísticas se vuelven fecundas de virtuosos y extranjeros con ideas de avanzada. Abundan los directores de cine, de teatro, de orquestas, actores, compositores, bailarinas, pintores. Fugitivos del tufo nazi. Entre ellos está el director de origen austrohúngaro Otto Preminger (1906-1986). Mientras juega cartas en un club campestre con otros dos migrantes, uno de ellos habla en húngaro, a lo que Preminger exclama: "Espera un minuto, esto es Los Ángeles. Esto es Estados Unidos. Hemos venido de Europa y encontrado la seguridad aquí. Este país nos ha dado la bienvenida. Esta gran ciudad nos dio la bienvenida. Hemos encontrado trabajo en las industrias cinematográficas y en las universidades y estás sentado allí hablando húngaro. ¡Esto es Los Ángeles, habla alemán!"

Tal vez este ejemplo (que se narra a menudo en la biografía de Preminger) resulte un poco tonto pero ilustra muy bien la forma en que algunos extranjeros (específicamente los compositores) vivieron el gran choque que significó adaptarse a otra tierra, así como la lucha para defender su identidad.



Autoretrato © Fondation Beyeler 2013.

Arnold Schoenberg (1874-1951) fue uno de los 104 mil alemanes y austriacos que arribaron al sur de California entre 1933 y 1941, y uno de los primeros compositores exiliados de renombre internacional, por lo que inmediatamente se convirtió en una fuerza impulsora de la modernidad en la región. Fue para la música lo que a las artes visuales significó la llegada de Duchamp a Nueva York. Atraído por el sur de California por su agradable clima mediterráneo, así como de las oportunidades profesionales que le ofrecía, Schoenberg se enfrentaría a otra disyuntiva: hacer que su arte revolucionario e identidad sobrevivieran en pos de las ganancias económicas.

Sus clases a estudiantes y profesores en la Universidad del Sur de California y posteriormente en la Universidad de California Los Ángeles (USC y UCLA, por sus siglas en inglés) ayudaron a extender sus ideas a generaciones posteriores. En el momento de su llegada, algunos compositores modernistas como Charles Wakefield Cadman y Gertrude Ross vivían ya en territorio angelino. También había otros como Dane Rudhyar, George Tremblay y Hugo Davise, que, sin embargo, no tenían la reputación ni el método de enseñanza de Schoenberg. Por ello, éste se convertiría en un polo de atracción para estudiantes que buscaban nueva música.

Una de las características determinantes de esta "nueva música" en se periodo fue el concepto de la disonancia. Desde el siglo XIX, los compositores experimentaron abundantemente con tonos disonantes –aquellos tonos que no parten de la escala diatónica o cualquier tonalidad. La necesidad de nuevas formas de expresión significó la búsqueda de nuevos sonidos o combinaciones de sonidos que se consideraban anteriormente como inaceptables. Así, el concepto de la atonalidad, o la ausencia de una tonalidad reconocible, era una parte esencial de esta experimentación. Alrededor de 1905, figuras como el compositor húngaro Béla Bartók, el ruso Aleksandr Skriabin, el estadounidense Charles Ives y el mismo Schoenberg coincidieron en este tipo de música. La evolución de esta experimentación fue el método de composición dodecafónica.

Como ejemplo, se encuentra la cantata dodecafónica para narrador, coro masculino y orquesta de cámara A Survivor from Warsaw, op. 46, de 1947. La obra combina dos eventos separados: el levantamiento del gueto judío del 19 de abril de 1943 en la ciudad polaca de Varsovia; y el envío de judíos a la cámara de gas. Inspirado en una carta que le envío la compositora vienesa Alma Mahler Werfel, Schoenberg hace un montaje de la experiencia así como de la música. La autora de la carta era una sobreviviente de un gueto.

El texto de A Survivor... se basa en tres idiomas: inglés, alemán y hebreo. Como si realizara una disputa con su lengua materna, el alemán, Schoenberg lo representa a través del tono violento de dos guardias nazis. Los soldados rugen alemán, lo golpean, lo escupen. Esto contrasta con los textos en inglés y hebreo, que evocan un tratamiento más simpático. La representación de alemán como lengua de la violencia es una renuncia clara del alemán por parte de Schoenberg. Asimismo, es un cambio notorio de sus obras preexilio, en la que el verso en alemán era común. Durante su etapa en Estados Unidos raramente se encuentran versos alemanes en su música.

Con su llegada al continente americano, Schoenberg también cambió de religión. De judío pasó a ser protestante. Esta de conversión alteró profundamente su identidad. En medio del cisma bélico entre Estados Unidos y Alemania también surgió otro cisma, que Schoenberg compartía con otros artistas: dejar de exaltar sus fuertes raíces germánicas. Pero Austria estaba allí, en sus composiciones, sólo que se mezclaron con su nueva patria.

DOLEFUL AND BEAUTIFUL LA CANTINA MEXICANA A TRAVÉS DE LOWRY Y STEINBECK

DYLAN BRENNAN

Kerouac con su orgiástico y estridente maratón de alipús y sexo, en la normalmente sosegada Ciudad Victoria; Brautigan y su caminata busca-truchas desde Guelatao hacia Ixtlán (un pueblo ubicado 'in the hair of the world'); Eisenstein y su fascinación con lo primitivo – representaciones de la otredad de México abundan entre las obras de artistas expatriados. Sin embargo, no todos estuvieron entusiasmados con lo que experimentaron: mientras que Breton alegremente definió México como el país surrealista quintaesencio, Greene sintió desdén por la nación entera exceptuando sólo la ciudad de Puebla: '*the only Mexican town in which it seemed to me possible to live with some happiness*'. Un análisis de las correrías y cavilaciones de artistas emigrantes en México en el siglo XX podría llenar volúmenes enteros de prosa y, por cierto, ediciones enteras en esta revista. Sin embargo, enfocaré este artículo solamente en dos autores expatriados en México –John Steinbeck y Malcolm Lowry. Específicamente me concentraré en un área de fascinación correlativa de estos dos contemporáneos –la cantina mexicana. Ambos escribieron representaciones memorables de cantinas, notables no sólo por su poder de imaginería, sino porque los dos la observan en términos sinécdoques– sus Méxicos personales reflejados en el fondo de una botella.

A lo largo de *Under the Volcano*, (Bajo el Volcán. Su descripción magistral de la, aparentemente intencionada, y, por lo tanto, inexorable autodestrucción de un hombre) el alterego de Lowry, el cónsul, se siente como en casa dentro de una cantina, causando gran detrimento a su salud física y mental (por no hablar de su matrimonio fallido). Él describe la cantina en términos románticos:

> But if you look at that sunlight there, ah, then perhaps you'll get the answer, see, look at the way it falls through the window: what beauty can compare to that of a cantina in the early morning? Your volcanoes outside?

Las últimas tres palabras son decisivas. El cónsul continuamente aparta su vista de las maravillas de la naturaleza y las posibilidades de afección humana a favor de las caricias venenosas de una botella. La descripción de Lowry de la cantina no constituye una representación de México sino, más bien, una representación de su México personal. Para Lowry México es una cantina, una cantina en donde se ve a sí mismo y a sus tragos con claridad sin darse cuenta de los demás. Sólo está vagamente consciente de la presencia de su esposa a su lado y una mujer 'india' en la esquina dándole de comer a su gallina. Intensamente consciente del mezcal que le sostiene a lo largo del día mientras, de forma simultánea le merma la vida. Todo le ofusca y México se convierte en (tomando prestada la frase de Eliot) 'a heap of broken images' – en un espejo que representa toros, volcanes, indios y caballos. Es, sin embargo, un espejo hecho añicos el que intenta reconstruir frenéticamente minuto tras minuto. El pegamento de su elección es el mezcal y su mundo, (su México) se convierte en un mosaico embrollado y demente que sólo le parece claro en la luz del amanecer que fluye a través de la puerta abierta de una cantina de su Quauhnahuac.

Por el contrario, Steinbeck, en su *Sea of Cortez: A Leisurely Journal of Travel and Research* (1941), se encuentra exhaustivamente atribulado por la tristeza de la cantina:

> There is nothing more doleful than a little *cantina*. In the first place it is inhabited by people who haven't any money to buy a drink. They stand about waiting for a miracle that never happens: the angel with golden wings who settles on the bar and orders drinks for everyone. This never happens, but how are the sad handsome young men to know it never will happen? And suppose it did happen and they were somewhere else?

Él la ve como un lugar dolido ('doleful') donde hombres se cruzan de brazos esperando que algo pase. Un lugar donde sus habitantes se hunden en la esperanza opiácea por algo que nunca llegará. Naturalmente, toma la decisión de crecer y revolotear unas 'alas doradas'. En otras palabras, comprar una ronda de cervezas a pesar de saber que una intervención extranjera en este asunto únicamente mexicana será fútil y patética:

> We ordered beer all round, but it was too late. The young men were too far gone in sorrow. They drank their warm beer sadly. Then we bought straw hats, for the sun is deadly here. There should be a kind of ridiculous joy in buying a floppy hat, but those young men, so near to tears, drained even that joy. Their golden angel had come, and they did not find him good.

Steinbeck no sólo es incapaz de curar el inaguantable dolor de los jóvenes con su generosidad, él mismo es incapaz de encontrar gozo en la compañía de tales hombres. Entonces compra algunos sombreros ridículos. Pero la melancolía de sus compañeros succiona toda la diversión de su adquisición. Tomando el papel del turista culpable en una pobre tierra, escribe acerca de la naturaleza atemporal de los indios (en casi todo el siglo XX, escritores expatriados en México y cualquiera que no sea de la clase media o alta es clasificado como indio) los cuales son amputados del mundo moderno. Admira y compadece esta ignorancia del mundo occidental y su descripción de la cantina encierra su visión de México. Para Steinbeck es una tierra de belleza triste, un lugar donde indios hermosos viven en un estado de pobreza que es dichosa y miserable al mismo tiempo. Es un lugar donde la gente espera callada y pacientemente por un forastero que llegue a mejorar su suerte, pero, de suceder así, ni se inmutarían. Ellos no desean que un extranjero llegue a cambiar su suerte porque saben que es imposible en realidad. Los pobres son pobres y así permanecerán. Ellos son gente de historias, no de acciones, así que, mientras el 'Ángel Dorado' no puede efectuar un cambio real, ciertamente puede ser una buena historia –pero sólo después que se haya marchado, dejando una leyenda de su posible regreso a través de los mares:

> Nothing was fun in that little cantina. We started back for the boat. I think those young men were glad to see us go; because once we were gone, they could begin to build us up, but present, we inhibited their imaginations.

La lista de artistas expatriados que nos han dejado con representaciones del México de siglo XX es larga y variada. Como las descripciones de Lowry y Steinbeck ejemplifican, cualquier descripción de una nación y su cultura es invariablemente subjetiva. Lowry nos muestra el México de Lowry al igual que Steinbeck nos muestra el México de Steinbeck. Juntos se vuelven piezas minúsculas en un intrincado mosaico que sólo puede ser apreciado cuando todas las piezas hayan sido colocadas y echando un paso atrás para observarlo de lejos. Cualquier intento de definir una nación a través de su arte está destinado al fracaso y, como todo buen artista tiende a hacer, a través de sus representaciones de México nos han dicho más sobre ellos mismos y sus propias percepciones que cualquier cosa que no sabíamos sobre este país.

Traducción por Liliana Berenice Pérez Acuña

VARGAS VILA, POETA APÁTRIDA

ÁNGEL ORTUÑO

Nacido en Bogotá, Colombia, el 23 de junio de 1860, José María Vargas Vila tuvo muchas patrias y ninguna. Perseguido por sus ideas políticas radicales y anticlericales, recorrió el continente americano y Europa: Venezuela (1885), Estados Unidos (1891), Italia (1898, como ministro del gobierno ecuatoriano y donde se negó a arrodillarse ante el papa León XIII), nuevamente Estados Unidos (1902, de donde fuera expulsado un año después por publicar un ensayo violentamente crítico de ese gobierno, bajo el título *Ante los bárbaros*), España (1904, como representante diplomático del gobierno de Nicaragua, junto con Rubén Darío). Fue una clase muy peculiar de proscrito: como uno de los novelistas más populares en lengua española de su época, Vargas Vila hizo —y derrochó— una considerable fortuna. Según lo refiere Gonzalo España: "se dio el lujo de poseer una villa en los alrededores de París, otra en Suiza, otra en Málaga (España), una torre quinta en las afueras de Barcelona [...] una casa propia en la calle Alcalá de Madrid, y de cuando en cuando tomar en arriendo el palacio de un noble en Venecia para pasar vacaciones, todo de cuenta de los réditos de las ediciones legales que circulaban profusamente en Europa". No está de más recalcar la precisión que hace España sobre las "ediciones legales" porque a Vargas Vila cabe, también, el singular honor de haber sido a la vez uno de los escritores con mayor cantidad de ediciones piratas en circulación, en la época de su mayor fama: "eran ediciones económicas y en pésima rústica, que tomaban los mercaderes de catre para venderlas de pueblo en pueblo".

Convencido de escribir para la aristocracia intelectual, Vargas Vila hizo furor entre los clientes de los mercachifles: se le podía leer lo mismo en una peluquería que en una cantina o en tertulias celebradas en sastrerías y zapaterías. Germán Arciniegas cuenta que en la cárcel de Manizales, Colombia, estaba preso un hombre acusado de homicidio. El reo se defendía diciendo que tuvo que matar a su oponente porque se había atrevido a decir que Victor Hugo era mejor novelista que Vargas Vila.

Una de sus más famosas novelas *Ibis*, publicada en 1900, fue conocida como "la Biblia del suicidio" por la gran cantidad de quienes, en su nota póstuma, remiten a ella. Tal vez el caso más singular sea el de dos agentes de la policía panameña: "*Las razones de nuestro suicidio se encuentran en la página 229 [de] Ibis*".

Autor de furibundos panfletos *(Los césares de la decadencia, Los divinos y los humanos, Ante los bárbaros)*, novelas *(Aura o las violetas, Flor de fango, Ibis, El alma de los lirios*, entre las principales), libros de crítica literaria *(En las cimas, Sombras de Águilas)*, libros de aforismos o híbridos (*El ritmo de la vida, Huerto agnóstico, Horario reflexivo*), siempre se defendió de la "acusación" de haber escrito versos.

Al tiempo que pretende trazar los antecedentes de la escritura de Archipiélago sonoro, los rechaza y da por superados... por supuesto, por él. Este rasgo de megalomanía asociada a una escritura sobreadjetivada y llena de efectos oratorios es, tal vez, la imagen más extendida de Vargas Vila como escritor en los poquísimos manuales de literatura que aún lo mencionan, aunque sea para exhibirlo como un ejemplo de los excesos retóricos de cierto modernismo ornamental y de fallidos vuelos filosóficos que cautivó con su pose de exquisito precisamente al público más vulgar.

Archipiélago sonoro aparece en 1920, fecha en que el furor por la obra de Vargas Vila ha decaído de manera considerable. Manuel Ugarte, crítico literario, se encuentra con Vargas Vila en Barcelona justo en ese año y sostuvo con él una breve conversación que transcribe:

> —Ya se les va pasando el sarampión —me dijo.
> —¿Qué sarampión? —pregunté.
> —El sarampión vargasvilista, toda la juventud de ultramar lo tuvo un momento...
> Hablaba con sonrisa orgullosa, y acaso, también, con un poco de tristeza.

De acuerdo a lo que refiere Juan Carlos González Espitia, en 1924 Vargas Vila emprende una gira de retorno por América Latina: va a Argentina, a Buenos Aires, pero le resulta imposible dictar la conferencia que tenía programada; luego a Montevideo, en Uruguay; posteriormente a Brasil, donde tiene una grave recaída de la enfermedad nerviosa que había padecido a lo largo de toda su vida adulta; de ahí pasa por Colombia y en Barranquilla dicta otra conferencia, ahora de asunto político; siguió su gira en Cuba, en La Habana. Después vino a México donde, según refieren algunos de sus biógrafos, donde guardó en asuntos de política un silencio inusual en él debido a su amistad con el entonces presidente, el general Álvaro Obregón. La prensa lo asedió con preguntas tan cruciales como aquélla sobre si le gustaban o no las mujeres...

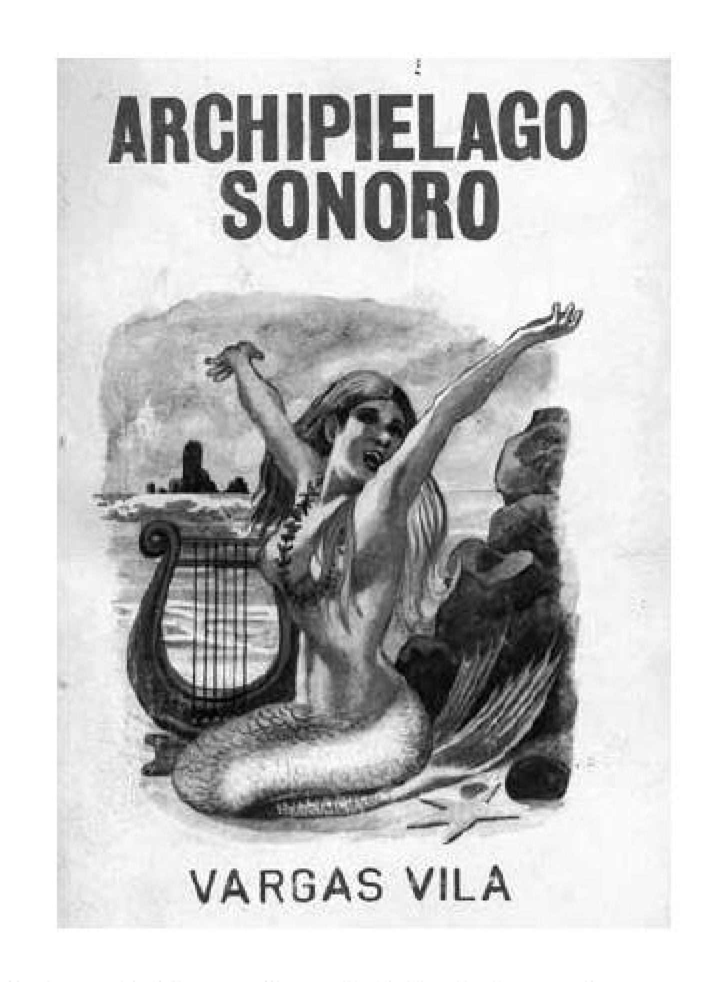
Esta gira dio al traste con los menguados restos de lo que fuera su fortuna y hubo de regresar, arruinado y enfermo, a Barcelona, donde fallecería el 23 de mayo de 1933, a un mes de cumplir los 73 años.

Ni siquiera el nicho 7417 del Cementerio de las Cortes en Barcelona, donde lo sepultaron, le habría gustado como patria a Vargas Vila, tal como lo escribió *en* Saudades tácitas*:*

"El destino no oyó mis votos, y, me ha condenado a envejecer en tierra extraña, bajo cielos extraños, sin poder mirar como míos, la tierra que huellan mis pies, ni el techo que cubre mi cabeza...

> No tendré tumba propia;
> La pala del enterrador aventará un día mis cenizas,
> de un recinto que no era suyo...
> Y, el viento las dispersará...
> Sólo pido al viento misericordioso, que no sople
> hacia Occidente y, no lleve un átomo de ellas hacia
> las playas de mi Patria;
> Yo, no quiero este último destierro,
> Lloraría de Dolor, aquel átomo de mis cenizas"

Actualmente la obra de Vargas Vila es poco menos que una curiosidad, ni siquiera erudita ya que la alta cultura literaria lo ha recluido en el anecdotario de lo cursi; sus novelas que antes causaron conmoción por pornográficas, al más ingenuo de los lectores actuales apenas si le parecerían telenovelas con algunos detalles de escabroso anacronismo (aunque todavía esté por verse un culebrón televisivo donde el esposo adúltero, sorprendido por su inválida cónyuge, dé a la silla de ruedas de ésta una patada y siga en el fornicio mientras ella rueda escaleras abajo, por citar una escena de *La conquista de Bizancio*).



La edición misma de *Archipiélago sonoro* a la que tuve acceso (a un costo de 15 pesos), es uno de esos horripilantes engendros de la más chambona piratería: adorna la portada una sirena rubia que haría ruborizarse al peor entre los rotulistas de marisquería del más rabón mercado. Su contenido es extraño, aunque no en el sentido de la hiperestesia modernista pretendida por su autor: las combinaciones métricas, las rimas internas, la adjetivación, todo tiene un aire de humor involuntario que, por esa estrafalaria vía, de repente regresa, como en este fragmento que no me sorprendería oír rapeado a gritos con *loops* y *riffs* de fondo:

> Las rosas del Escándalo;
> las rosas del Ultraje;
> las rosas del Insulto;
> aquellas con que el canallaje estulto mecoronó;
> ésas, las amo yo

La última nota consignada en su *Diario* dice: "Hay seres que nacen fuera de toda sociedad; yo he sido uno de esos... Nada me es tan detestable como sentir cerca de mí más de dos personas reunidas... El animal humano es aquel que me inspira más dosis de inquietud..."

¿Cuál es la patria de este misántropo y sus aspavientos de sombras chinescas? Tal vez aquí, tal vez ahora.

EL GUAPO IMPREDECIBLE

HILARIO PEÑA

Escribí una novela titulada *El infierno puede esperar* con el Robert Mitchum de los años cuarenta en mente. En estos días me encuentro adaptando esta obra para la pantalla grande con el mismo actor encarnando al protagonista. La trama: un predicador toca la puerta de una mujer que le propone asesinar a su marido -un capitán de barco tiburonero- a cambio de su amor.

Las razones por las cuales me funciona el Robert Mitchum veinteañero en el papel del evangelista son muchas. Para empezar, el hecho de que su físico no es el de un hipster salido de Sundance, ni el de un héroe de los anabólicos, sino el de un hombre de una época remota que trabajó fabricando aviones para la segunda guerra mundial, cargando madera para el *New Deal* del presidente Roosevelt, de boxeador profesional en California, y reparando caminos para el gobierno de Savannah, Georgia, como parte de un *chain gang* del cual escaparía con una pierna infectada. Una biografía muy distinta a la de un Johnny Deep o un Ryan Gosling. Como resultado de estas duras experiencias su espalda solía ser tan sólo un poco más angosta que una carretera de cuatro carriles, mientras que su rostro deforme asemejaba el de un semidiós griego golpeado con un yunque al momento de nacer.

La ventaja que ofrecía como actor, con respecto a otros seres mitológicos como Robert Ryan y Sterling Hayden, es que Mitchum también poseía la capacidad de transmitir vulnerabilidad. Claro, esto sin caer en la extrema fragilidad de un Woody Allen. Su mirada pícara, con sus ojos siempre dispuestos a meterse en líos con prófugas del manicomio, lo convirtió en el actor ideal para encarnar a los protagonistas masculinos de *noirs* como *Where danger lives* (1950) y *Angel Face* (1952). La premisa de ambas obras es idéntica: un hombre va por el mundo, viviendo una existencia tranquila, sin molestar a nadie, al lado de una novia fiel y considerada, hasta que conoce a una mujer enigmática que lo lleva a conocer su propia perdición, la locura y un inframundo plagado de seres crueles y viciosos.

El excéntrico millonario Howard Hughes fungió como productor de estos dos largometrajes, lo cual le permitió imprimir su locuaz personalidad en el guion, el casting y la dirección, y sin embargo ninguna de las dos historias se hunden gracias a Mitchum, quien carga con el lastre de Hughes a cuestas y consigue hacer un tipo de arte sublime, no por medio de una actuación estridente e intensa, sino gracias a su estilo lacónico y minimalista, que siempre fue la marca de la casa.

Su técnica era el conseguir más con menos, el expresar asombro por medio de un ligero movimiento de labios, antes que con una exclamación o un exagerado visaje. Desplazándose por el plato de grabación siempre con cadencia, antes que con movimientos bruscos y repentinos. De haber sido novelista hubiera prescindido por completo de los signos de admiración.

Mitchum no sólo fue capaz de sacar a flote churros serie B que más tarde serían la inspiración de autores como David Lynch y Jean-Luc Godard, sino también formó parte de obras maestras como *Out of the past* (1947). Epítome del cine negro, *Out of the past* contiene todo lo que amo del género: el detective solitario (Mitchum), la enigmática voz en off a cargo de éste, los diálogos ultraestilizados, el villano carismático (Kirk Douglas) y la mujer astuta y voluntariosa, que se niega a ser la sombra de un varón y en lugar de ello se forja un destino manipulando a los hombres y poniéndolos a luchar entre sí. Este papel cayó en manos de una chica de veintidós años llamada Jane Greer, una valiente jovencita que podía presumir el haber anulado un contrato de exclusividad con el intimidante Howard Hughes, tan sólo para firmar otro más jugoso cuando éste se convirtió en propietario de RKO.

El hecho de que no recibiera el reconocimiento de actores como James Dean o Marlon Brando es comprensible. Sobre todo si se considera su escandaloso arresto por fumar marihuana junto a un par de aspirantes a actrices en 1948. La afición por la hierba ("el whiskey del pobre", según sus propias palabras) fue adquirida por Bob durante sus días de trampa, brincando de tren en tren por todo el


Foto: Simone Sylva

país, actividad que emprendió al huir de casa a los catorce años. Lo marihuano no se le quitó con el arresto, sin embargo este suceso bochornoso, según la moral de la época, lo llevó a someterse a la voluntad de un maniático como Howard Hughes con tal de salvar su carrera.

Su comportamiento fuera de cámaras le generó una reputación de actor impredecible y difícil de controlar. En 1948, mientras filmaba el western *Rachel and the stranger*, la protagonista Loretta Young le prohibió el uso de lenguaje soez durante la filmación, estableciendo una tarifa por cada palabra altisonante. Le aclaró que decir 'maldito' le costaría medio dólar, mientras que 'chingado' dólar y medio, por lo que el problemático actor le preguntó enfrente de todo el equipo de producción, y a voz en cuello:

"¿Y cuánto me cobras por 'culear'?"

Otra indecencia suya ocurrió durante la boda de Rita Hayworth con el productor James Hill en 1958. Esa noche la madre del novio afirmó públicamente que detestaba tomar alcohol, por lo cual Mitchum consideró prudente preguntarle:

"¿Acaso le provoca flatulencias?"

Ésta perversidad fue explotada muy bien en sus papeles de villano, por medio de los cuales solía robarle la película al protagonista. Le ocurrió a Gregory Peck, el recto abogado y padre de familia en *Cabo de Miedo*. Por poco y desaparece al lado de Mitchum, quien en esa ocasión dio vida al violador vengativo Max Cady, uno de los dos psicópatas más cautivadores en la historia del cine. El otro fue el reverendo Harry Powell, encarnado por él mismo en *La noche del cazador*. Para confusión del público, su personalidad dotó al cruel predicador de una brillante sonrisa que lo hacía imposible de odiar. Ambas interpretaciones fueron realizadas varias décadas antes de que se estableciera la moda del asesino carismático, con villanos como Hannibal Lecter y Anton Chigurh.

Poco dado a la corrección política, cuando Charles Laughton y Paul Gregory, respectivamente director y productor de *La noche del cazador* (homosexuales ambos), lo invitaron a cenar a casa del primero, a Mitchum le pareció una buena idea el abrirse la bragueta, sacarse su miembro, colocarle salsa de tomate encima, y preguntarle a ambos:

"Ahora sí, ¿quién desea comer esto primero?"

Melómano empedernido, la voz de barítono con la cual cantaba sus líneas le dio licencia para grabar en el 57 un muy disfrutable disco de calipso titulado *Calypso is like so...*, y diez años más tarde otro de country (*That man, Robert Mitchum, sings*). En este último aparece una melodía compuesta por él (Mitchum sabía tocar el piano y el saxofón), *Ballad of Thunder Road*, la cual fue el tema principal de la banda sonora de una aventura cinematográfica muy personal: *Thunder Road*, donde retrata a los contrabandistas de whiskey ilegal que conoció en medio de una balacera en Tennessee, durante su época de trampa.

En el 73 le hincó el diente a la novela *The friends of Eddie Coyle*, del autor Geoge V. Higgins, un exayudante del fiscal de distrito de Massachusetts con un impecable instinto para escribir dialogo fluido, musical y realista a la vez. Para la adaptación fílmica Mitchum accedió interpretar al personaje aludido en el título, un traficante de armas que busca desesperadamente sobrevivir fuera de prisión delatando a sus clientes. Para darle mayor realismo a su actuación entabló amistad con el capo Howie Winter. Al percatarse de esto Higgins le llamó la atención al director Peter Yates, a quien trató de alertar del peligro que se corría al relacionarse con un reconocido criminal.

"Con *reconocido criminal*, ¿Higgins se refiere a Winter o a mí?", preguntó Mitchum.

Anécdotas como ésta atentaban contra la pose de exagerado valelemadrismo que Mitchum se esforzaba en transmitir.

"Soy la puta más vieja de este rancho. Tan sólo muéstrame el verde hollywoodense y si tú quieres la puedo hacer de enano o hasta de lavandera china", solía decir.

En realidad era todo un profesional. El legendario director Howard Hawks detectó esta característica suya durante el rodaje de *El Dorado* (1967).

"¿Sabías que eres un farsante?", le preguntó al actor luego de arrinconarlo.

"¿Por qué lo dices?"

"Tomas todas las noches, llegas crudo al set, haces como que todo te vale madre, y eres el trabajador más dedicado que he visto", sentenció el director.

"Está bien, pero no se lo digas a nadie."

EL MINÚSCULO PAÍS DEL SEXO

ÓSCAR WEST

¿*Y cuál es su heroína literaria?* Le preguntaron a Vila-Matas en una entrevista. "Ahora mismo no tengo a una en la mente, pero sí se trata de una heroína sin adjetivo, te diría que Luscious López", respondió el escritor catalán y concluyó: "Y quizás, sí sea una heroína literaria pues gracias a ella he salido de algunos momentos inciertos en mis escritos, para mí, Luscious, es un todo; es el culo más grande del mundo, es la sin tatuajes, la cochina, la cerda a morir. Ella es sexo, y si la conspiración Shandy posee en su configuración una sexualidad extrema, se debe en gran parte a ella".



Foto: Adrew Brusso

Luscious López se inició en el cine para adultos encausada por las películas del *sexplotaion* del director estadunidense Russ Meyer. Para la diva de Vila-Matas, sus dos películas medulares son *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* (1965) y la memorable *Supervixens* (1975). La porno-estrella reconoce, en la filmografía de Meyer, una postura ante el machismo que no es precisamente el feminismo (y dista mucho de serlo): la mujer no busca la venganza por todo el sometimiento, no hay marchas ni protestas, ni ecos ruidosos que exijan un lugar; simplemente lo toma. "Esa interpretación del mundo femenino es lo que me llevó a involucrarme, primero, en películas norteamericanas del tipo soft-core de bajo presupuesto y luego de ahí recibí propuestas de algunas directores del cine para adultos", explicó Luscious para la revista *Playboy*. En palabras del crítico Ramon Freixas, en el mundo de Russ Meyer las mujeres han dejado de ser víctimas y sufridoras. La nueva mujer tiene fuerza, poder y cuerpo imposible: recuérdese a Tura Satana.

En su filmografía Meyer se adelanta a la época posfeminista, sobre todo en *Supervixens* que se convirtió en una película de culto, un largometraje obligado para los lectores de *Chambeadoras* y *Rarotonga*. Una *road movie* en donde el protagonista, Clint, dotado de un buen pepino, trabaja en una gasolinera en el desierto y tiene que sortear encuentros con mujeres más que bien proporcionadas. SuperAngel es la esposa de Clint, una mujer celosa que tiene por amante a Harry Sledge, el policía del condado. Harry asesina a SuperAngel cuando esta se burla de su impotencia y las sospechas del asesinato recaen en Clint quien huye para evitar problemas; en su camino se encuentra con Supervixen que es la reencarnación SuperAngel, iniciando así un nuevo amor y una nueva persecución por parte de Harry para destruirlos.

La vida en *Supervixens* gira alrededor de la promiscuidad bien organizada pero poca sigilosa ante los celos. Clint vive una suerte en la posibilidad de arrimar el mueble a placer, de disponer de una galería de hembras de pechos llenos, espalditas de leche y piquitos colorados. Por su parte, SuperAngel, no busca reparar las posibles infidelidades de su marido y se gasta horas desnuda con el policía del condado. Lo que nos hace recordar dos aforismos de *El dormilón* de Los Huracanes del Norte:

1). Yo soy quien besa a tu esposa cuando te encuentras dormido. Para Meyer la violencia tiene diversas manifestaciones, su preferida es el sexo. En *Supervixens* hay una conjunción en la perspectiva sexual con *El imperio de los sentidos* de Nagisa Oshima: el hombre no es capaz de responder a las incansables necesidades sexuales de la mujer y, ante la imposibilidad, se asoma la muerte [Harry Sledge es víctima de la gravedad y los años que provocan lo que se conoce como disfunción eréctil. Las burlas de SuperAngel a Harry por su impotencia son respondidas con golpes por parte de este que termina por asesinarla (segundo aforismo)]:

2). Lo que uno hace en esta vida tarde o temprano se paga, ya me está dando pendiente, mejor me voy a mi casa, no sea que otro igual que yo esté durmiendo en mi cama. Meyer convierte el sexo en un dado de doce caras, en una democracia posible sin previo aviso. Acercándolo más a la postura del director Don Edmons en *La loba de la SS* y alejándolo de la perspectiva de Borowczyk en *Cuentos inmorales*. Sin embargo, a pesar de la estética carnal en la filmografía de Meyer, habría que considerar la tesis que el director propone en *Supervixens*: cuando llega el final de la ruta ya no hay más camino [El policía Harry da muerte a SuperAngel con descargas eléctricas pero esta reencarna en Supervixen]. La vida termina y por lo tanto el sexo con ella, y debe haber algo más, quizás nos quede el espíritu, porque al final, ¿qué es el sexo? Esta pregunta llevó a Vicente Aranda a decir "Quiero dejar constancia de que el sexo es promiscuo siempre". Para el apóstol Pablo, mejor sería para hombres y mujeres no tener relaciones sexuales, o como receta mínima, adentrarse en la disciplina de la monogamia, más por las consabidas consecuencias psicológicas de la sexualidad corintia que por el capricho de una consigna moral. En 1 Corintios 7-9, Pablo amortigua la rigidez de sus estatutos reconociendo la debilidad de la humanidad por el sexo: "[...] esto lo digo más como concesión que como mandamiento. En realidad, quisiera que todos los humanos fueran como yo (no tener deseo sexual); pero Dios le ha dado a cada uno su propio don". Para Borges el sexo también constituye un ámbito de conflicto existencial, es un elemento castigador para la humanidad (la condena es reproducirse por medio del sexo en un mundo que es considerado un error) que encontrará su salvación en el asco, esto es, en la eliminación absoluta del sexo por convicción o por medio de su práctica desenfrenada.

Russ Meyer tiene algo de Pablo, algo de Borges (nosotros tenemos algo de los tres). Meyer sabía que la única forma de destruir el sexo era llevarlo al extremo: la *self-destruction*. Esa perspectiva desde la que SuperLona da vida a SuperVixen y Lusciuous López da vida a la musa de Vila-Matas.

Óperas primas de alto nivel



Seul Contre Tous
1998
Dir. Gapar Noé

El título vislumbra un presagio: *Solo contra todos*. Sin embargo dicho augurio le viene corto a tan durísimo contexto. Del creador de *Irreversible* y de la tan enaltecida *Enter the void*, le antecede a estas dos obras una película con muy pocos precedentes y puntos de comparación. La originalidad corrosiva y la temática impenetrable que narra el protagonista (El Carnicero) -con voz en off-, resulta una realidad tan cercana como inasible. El sueño de un hombre es tener una carnicería, tras una vida de ahorros logra materializar sus planes a la edad de 30 años. Embaraza a una mujer que los abandona. El padre soltero logra cuidar a su hija en una atmósfera silenciosa y de reprimidos deseos. Llegada la menarquia y abatida por el dolor, la hija es llevada al establecimiento de su padre; éste, nublado por el mal pensamiento desfigura con un cuchillo a un obrero que piensa que la violó. Va a la cárcel y la hija a un orfanato. Pasan los años y el carnicero es puesto en libertad. Atraviesa por una martillante miseria; busca olvido y una nueva oportunidad. Las múltiples humillaciones y la embravecida soledad perturban al protagonista; los diálogos internos del carnicero nos amargaran la existencia Incluso después de ver la película. Es innegable la calidad de espíritu del protagonista tras el desventurado intento por sobrevivir (como muchos) en una Francia sucia. Una vez empezada la ópera prima de Noé seguiremos los pasos de nuestro antihéroe hasta su retumbante final; pasos que van acompañados de unos cuantos euros, una pistola con tres tiros y todo el resentimiento del mundo.



Following
1998
Dir. Christopher Nolan

Muchos piensan que la ópera prima de Nolan es *Memento* (2000), pero un par de años antes se fraguó, con un presupuesto de 6, 000 dólares, *Following*, producción de un metraje que no llega a los 70 minutos y en formato 16 mm. Esta rareza edificada por encuadres elegantes, de rompimiento cronológico y de una progresión poco discursiva (me refiero al lenguaje atmosférico) arroja a los sentidos la preocupación e interés que el director también manifiesta en sus siguientes largos: las concavidades de la *psique*. Un escritor se encuentra en crisis de creatividad y se da a la tarea de seguir personas al azar en busca de nuevas ideas; para que esta actividad no se convierta en una obsesión, Bill, el joven escritor pauta sus propias reglas, puntuaciones que se verán violadas al extremo por su ya desmedida fijación a la ajenidad. En la ejecución de esta conducta es descubierto por un hombre al que asechaba llamado Cobb, después de aclarar la situación, el segundo personaje le muestra a Bill un mundo no menos sórdido por el cual se desliza. Al confesar Cobb que es un ladrón de casas, le ofrece al joven escritor mostrarle la forma en que opera. Aparentemente se formula una mezquina simbiosis entre los personajes... momentos después se volcará la vida de uno de ellos.



Trees Lounge
1996
Dir. Steve Buscemi

No es extraño que Steve Buscemi sea uno de nuestros actores favoritos, su carismático rostro trágico-cómico y su voz caricaturesca que se encarga de pronunciar la desventura, son signos que nos obligan a vincularnos con todos sus personajes. Para avivar nuestro afecto por Buscemi es preciso que estimemos su debut como director y guionista en *Tree Lounge*, donde se muestra la quintaesencia del simpático perdedor; aquél individuo aniquilado por la clase obrera, el mismo que mitiga la austeridad a base de jarras de cerveza y Wild Turkey, -por favor. Mecánico desempleado y destruido por el abandono, solitario dispuesto a relacionarse con otros noctívagos, alcohólico de un mismo bar; de identidad noble y espíritu herido. Todos estos arquetipos de desarraigo social resultan una miscelánea conmovedora, y mediante el progreso de la trama se logra vislumbrar que Tommy Basilio (Buscemi), llega a apreciar fragmentos alentadores (como trabajar el carrito de nieves del difunto tío Al, o la aparición de un prohibido romance con una chica de 17 años interpretada por Chloë Sevigny) que brindan a Tommy –aunque no por mucho- un resguardo alentador.



The Indian Runner
1991
Dir. Sean Penn

Basándose en la canción "Highway patrolman" de Bruce Springsteen, el multidisciplinario Sean Penn hace su debut como director de cine. *The Indian Runner* es una película poco comentada; de esas que no suelen recomendarse en los pasillos, ni en los gremios cantineros, esto tal vez se deba a su formado, o a la trillada representación de la dualidad entre lo que debe ser y no, pero la sencilla adaptación complementada por la dirección de Penn sobrecoge con particularidad aquel viejo debate entre el bien y el mal. Dos hermanos, dos personalidades; uno policía y el otro un forajido violento, dos maneras de ver el mundo y por lógica, un camino que se bifurca. Con estas distinciones acontece la historia en un pueblito de Nebraska, donde los últimos vestigios de una familia empiezan a desaparecer, y los intentos por rescatarla se disuelven con el sol del siguiente día. La película atraviesa, con una selección incitante de actores, como la intervención inolvidable de Dennis Hopper y su pequeño papel de bar tender que propone que la bondad es sólo miedo. O la dulcísima Dotty (Patricia Arquette), esposa de Frank, el hermano violento interpretado por un Viggo Mortensen salvaje y lleno de tatuajes.

poco comentadas

MELINA ROJO

MÚSICA PARA VER EL MUNDO CAER

CARLOS ADRIAN CASTRO

GOGOL BORDELLO | *PURA VIDA CONSPIRACY* | 2013



Gogol Bordello es una banda formada en 1999 con sede en Nueva York. Se definen a sí mismos como un grupo Gypsy Punk. La incorporación de diversos estilos musicales en su discografía viene adherida en su ADN, mismo de la agrupación, pues a través de su historia han desfilado músicos provenientes de Rusia, Etiopía, Ecuador, Estados Unidos, Israel y Bielorrusia. Lo anterior, lejos de resultar un abigarramiento musical sin pies ni cabeza, la visión y el liderazgo del ucraniano Eugene Hütz (un embrión entre Iggy Pop y Manu Chao) logra cuajar todas las influencias y diversidades culturales que cada miembro trae consigo para formar un coctel explosivo de adrenalina punk, performances caóticos y música nada complaciente que escapa a toda clasificación en que se la quiera encasillar. La versatilidad de la banda va más allá del rock, pues sus miembros han colaborado en varios proyectos cinematográficos (la actuación de Eugene Hütz al lado de Elijah Wood en el film *Everything is Illuminated* fue de lo mejor que se dejó ver en el cine del 2005). *Pura Vida Conspiracy* es su séptimo álbum de estudio y arranca con 'We Rise Again', con Hütz cantando en español invitando a la revolución y a la extinción de muros de segregación racial. 'Dig Deep Enough' destaca como un himno a cantarse a todo pulmón. 'Malandrino' se puede disfrutar sin pudor en una borrachera a las 3:00 am 'Lost Innocent World', 'Name Your Ship' y 'Rainbow' cierran con fuerza la primera mitad del disco que decae en la segunda parte hasta cerrar con 'We Shall Sail', tema que evoca las despedidas al alba entre hermanos de fracasos y amores perdidos. Los gitanos neoyorquinos demuestran una vez más estar en lo correcto al afirmar que la sentencia: "todo ha sido hecho", es ciertamente un error intelectual.

PORTUGAL. THE MAN | *EVIL FRIENDS* | 2013



Resulta molesto y embarazoso remitir a otra banda para hablar sobre un grupo cuya música y personalidad lucen por sí solas (uno no va por ahí escuchando a terceros decir que Led Zeppelin o David Bowie suenan como a estos o aquellos otros músicos), pero para saber de qué va Portugal. The Man, en un mejor contexto y para mayor identificación del potencial escucha es inmejorable la comparación con cierta banda de L.A. que en 2012 arrasó con las listas de popularidad en todo el orbe y que se hace llamar Foster the People. Porque *Evil Friends* es el disco oscuro que Foster the People sacaría en unos diez años, después de atravesar fuertes batallas internas, otorgándole una profunda madurez que resultaría en su regreso a los escenarios con más fuerza que nunca y en el lanzamiento del mejor disco de su carrera. Porque *Evil Friends* es lo que compusieran Mark Foster y compañía cuando decidieran dejar de cantar para mujeres humedecidas y se dirigieran a una audiencia más derruida por la vida diaria. Porque *Evil Friends* sería para el *Torches* de los angelinos lo que el *In Utero* fue para el *Nevermind* de Nirvana. Porque ¡Dios! hasta los integrantes de Portugal. The Man lucen como si los niños bonitos de Foster the People pasaran años en cuadriláteros de box pero en vez de un Mickey Rourke post-*Sin City* emergiera el rostro de un Joaquin Phoenix. Portugal. The Man se formó en 2005 en Portland, Oregon. *Evil Friends* es su octavo album: guitarra, bajo, batería y sintetizadores con letras tipo "Man I can't help it / I'm always in the middle / leave the bottle in the evening / hang with demons on the weekend". Ningún tema destaca sobre otro. 12 canciones sin desperdicio. Se trata de uno de los álbumes más cohesivos y disfrutables del 2013.

Trabajaré desde el Congreso por el beneficio de los ciudadanos de mi distrito: Rossana Coboj

Un trabajo enfocado al beneficio directo de los ciudadanos del Distrito XVII Cajeme Centro, es el compromiso que tiene la diputada electa Rossana Coboj García.

"Voy a concretar todo lo posible de las propuestas y peticiones que me hicieron los habitantes de mi distrito durante la campaña, son temas de mucho impacto social como lo de la tarifa social en el cobro de agua potable, guarderías de día y de noche para las jefas de familia que requieren laborar en esos horarios.

"Promoveré el seguro de desempleo para madres trabajadoras, a quienes hay que brindarles todo el respaldo porque son el sustento de una familia y crearles mayores oportunidades de crecimiento y estabilidad", dijo.

Otro de los puntos en los que desarrollará su actividad legislativa a partir del 16 de septiembre, cuando rinda la protesta formal y se convierta en diputada en funciones, será la creación de la ley de atención a víctimas del delito, la cual ya existe a nivel federal pero hace falta legislar en Sonora para garantizar atención jurídica, psicológico, médica y, en caso de requerirse, económica a quienes enfrentan una situación adversa por causa de una conducta delictiva de un tercero.

La educación y el deporte son otras de las prioridades que llevará, considerando que ella misma se ha desempeñado en natación y softbol femenil.

"Como madre de familia me interesa que los niños y jóvenes tengan los espacios adecuados y los recursos para practicar actividades deportivas y por supuesto que el estudio es una prioridad paraque tengan herramientas que les permitan luchar por un mejorfuturo en sus vidas", enfatizó la diputada electa.

Coboj García agregó que al igual que los diputados de su bancada, se unirá a las gestiones de apoyo para que los municipios tengan la mayor cantidad de recursos.

"Desde el Congreso del Estado buscaré los acuerdos con el resto de mis compañeros para promover esquemas y nuevas formas que beneficien a todos los sectores de la sociedad sonorense", expuso.



**REDOBLANDO ESFUERZOS
EN MATERIA DE SEGURIDAD PÚBLICA:**

- EQUIPO Y UNIDADES PARA LA POLICÍA MUNICIPAL
- PROGRAMAS DE CAPACITACIÓN
- DOTACIÓN DE ARMAMENTO
- REHABILITACIÓN DE COMANDANCIAS
- PROGRAMA POLICÍA DE PROXIMIDAD

H. AYUNTAMIENTO DE HERMOSILLO